

A REPRESENTAÇÃO MUSICAL DO NATIVO AMERICANO
NO CINEMA: O USO DAS TÓPICAS NATIVO AMERICANO
SELVAGEM, NATIVO AMERICANO NOBRE E DA
MÚSICA INDÍGENA AUTÊNTICA NA TRILHA MUSICAL
CINEMATOGRAFICA

*THE MUSICAL REPRESENTATION OF NATIVE AMERICAN
IN FILMS: THE USE OF WILD NATIVE AMERICAN, NOBLE
NATIVE AMERICAN TOPICS AND AUTHENTIC INDIAN
MUSIC IN THE SOUNDTRACK*

Juliano de Oliveira
Universidade de São Paulo
juliano.oliveira@usp.br

Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo
rcoelho@usp.br

Resumo

Este artigo analisa as formas de representação do nativo americano por meio da música no cinema ao longo do século XX, partindo das primeiras coletâneas utilizadas para acompanhamento musical durante o cinema silencioso até a música original composta para filmes dos anos 1930 a 1990. Para tal, estenderemos o conceito de tópica musical, tal como formulado por Ratner, Agawu e Hatten, para o âmbito da música de cinema, a fim de compreender o desenvolvimento das tópicas *nativo americano selvagem* e *nativo americano nobre*, bem como experiências de inclusão da autêntica música indígena na trilha musical cinematográfica.

Palavras-chave: Música de cinema; Tópicos musicais; Estereótipos musicais; Música indígena.

Abstract

This article analyzes the forms of representation of Native American through music in the cinema during the 20th century, starting from the first collections used for musical accompaniment during the silent cinema until the original music composed for films of years 1930 to 1990. For such, we will extend the concept of musical topical, as formulated by Ratner, Agawu, and Hatten, to the scope of film music in order to understand the development of *wild Native American* and *noble Native American* topicals as well as experiences of inclusion of authentic Indian music on soundtracks of movies.

Keywords: Soundtrack; Musical topics; Musical estereotypes; Indian music.

A teoria das tópicas e a trilha musical cinematográfica

Os estudos em significação musical ganharam maior relevância a partir dos anos 1960, impulsionados por desdobramentos nos campos da sociologia, antropologia, linguística e semiótica. Destarte, um novo pensamento musicológico que valorizava, sobretudo, as práticas musicais como fenômeno sociocultural e subentendia o contexto e as motivações ideológicas como fatores intrínsecos à criação e recepção da música se desenvolveu como reação ao período precedente, onde o formalismo e, portanto, a redução ao texto/partitura, imperou como corrente dominante, sobretudo nos meios acadêmicos. Uma retomada do paradigma representacionista a partir do pensamento pós-moderno permitiu que o estudo da semântica musical fosse levado a outros patamares com a apropriação das várias vertentes da semiótica e da linguística em conjunto com estudos sociológicos. Um dos importantes desdobramentos desse novo pensamento musicológico deu origem ao que Leonard Ratner (1980) definiu como tópicas musicais, um conceito que se tornou fundamental para a compreensão da expressão e do significado na música clássica (OLIVEIRA, 2018). Segundo Ratner,

Do contato com o culto religioso, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, forças armadas, caça, e a vida das classes baixas, a música no início do século XVIII desenvolveu um tesouro de *figuras características*,

que formou um rico legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras eram associadas a vários sentimentos e afeições; outras tinham um aroma pitoresco. Elas são denominadas aqui como *tópicas* – sujeitos do discurso musical (RATNER, 1985, p. 9).

De modo sintético, as *tópicas* podem ser definidas como estruturas sonoras, signos do discurso musical oriundos de práticas socioculturais, que formam *tipos e estilos* fortemente codificados. Dentre os *tipos* musicais citados por Ratner (1985) estão danças, como minueto, *passepied*, sarabanda e marchas, dentre outros gêneros correlatos; dentre os *estilos* estão abertura francesa, pastoral, marcha turca, estilo estrito, estilo brilhante, estilo militar etc. Um tipo pode se tornar também um estilo e predominar em um trecho ou em toda uma peça musical. Há ainda uma terceira categoria proposta por Ratner que inclui procedimentos de imitação de elementos extramusicais, abrangendo pictorialismo e *word painting*¹. Apesar de bastante recorrentes, o status de *tópica* de tais procedimentos é questionado por alguns estudiosos, uma vez que raramente ultrapassam a condição de meros ícones musicais. Ademais, mesmo *tipos e estilos* fortemente codificados somente atuam como *tópicas* quando são deslocados de seus contextos originais.

A *tópica* se revelou, para a musicologia moderna, a pedra de toque dos compositores clássicos e parte fundamental do discurso comum entre compositores e ouvintes “competentes”. Para os domínios da teoria musical, a inclusão da expressividade como um elemento passível de análise representou uma reação ao formalismo predominante em grande parte do século XX, já que, nessa perspectiva, o significado emerge da correlação entre semântica e sintaxe musical.

Mirka (2014, p. 24) observa que os estudos em *tópica* musical emergiram na mesma época que a semiótica despontava nos meios acadêmicos. Por conseguinte, uma série de autores passou a abordar o conceito a partir da semiótica desenvolvida no século XX por autores como Peirce, Saussure, Jakobson e Eco. Nos anos 1990, um grupo de musicólogos interessados em significação musical, tendo à frente Agawu, Hatten e Monelle, passou a estudar as *tópicas* a partir de um ponto de

1 Técnica composicional onde o compositor busca representar musicalmente elementos de um texto, como um movimento físico (progressões ascendentes para representar o movimento de algo para cima), o som de animais, sons de fenômenos naturais etc.

vista semiótico e expandiu a aplicação do conceito para a música de outros períodos. Agawu (1991) adotou o estruturalismo saussuriano para identificar a tópica a partir da correlação entre um significante, a saber, a estrutura musical, e um significado, o rótulo convencionalizado. Hatten e Monelle, por sua vez, apoiados na semiótica peirceana, identificaram a tópica como um símbolo capaz de representar qualquer coisa, seja um afeto, um conceito ou uma ideia ligada a um contexto. Segundo Monelle (2000, p. 17),

A tópica é essencialmente um símbolo cujas propriedades indiciais e icônicas são governadas pela convencionalidade e pela regra. No entanto, as tópicas podem ser vistas por meio de uma característica que parece universal para elas: um foco na indicialidade do conteúdo, ao invés do próprio conteúdo.

Hatten (1994) observou que, muitas vezes, as tópicas interagem dialogicamente em processos de sobreposição e justaposição, dando origem a metáforas musicais ou tropos. O autor enriqueceu a abordagem do significado musical com os conceitos de marcação, tropos, gestos e gêneros expressivos.

A partir da abordagem semiótica, a ideia de tópica foi expandida para englobar qualquer figuração musical que atue como signo. Hatten (2014) destaca que a tópica inclui desde simples figuras (fanfarra, chamada de trompa) a texturas (estilo polifônico, como estilo aprendido e estilo imitativo, ou homofônico, como coral), gêneros completos (danças, marchas), estilos (ombra, *tempesta*) ou sobreposições dessas categorias. O autor enfatiza ainda que as tópicas podem aparecer em famílias que incluem várias tópicas, como pastoral, militar (heroico) e caça.

Agawu chama a atenção para o fato de que o universo de tópicas é aberto e está em constante expansão. Em *Music as discourse*, Agawu (2009, p. 43-44) listou 61 tópicas mais comuns ao universo da música clássica, dentre elas estão baixo de Alberti, alla breve, estilo ária, arioso, bourrée, estilo brilhante, cadenza, coral, fanfarra, estilo fantasia, fugato, estilo galante, gavota, giga, estilo caça, estilo italiano, minueto, estilo ombra, pastoral, valsa, estilo cantado, chamada de trompa etc. As análises de tópicas recorrentes no período clássico foram expandidas

para o período romântico por Ratner, Agawu (1991, 2009), Dickensheets (2003) e Grabócz (1996), dentre outros.

O universo tópico do século XX pode ser considerado, em parte, um repositório de tópicos dos séculos passados. Soma-se a isso, estendendo-se para o século XXI, todo o inventário de signos provenientes da canção popular, da música tradicional de outras etnias e de toda a indústria midiática, incluindo a música para cinema, esta responsável não somente pela criação de novas tópicos, mas também pela ressignificação de tópicos antigas, como veremos a seguir.

As tópicos no cinema

Em Oliveira (2017), constatamos que o conceito de tópica musical encontra um terreno fértil de aplicação na música de cinema. Antes mesmo do advento do cinema sonoro, as tópicos eram recorrentes nas planilhas e coletâneas musicais² utilizadas para acompanhamento de filmes silenciosos. A *Sam Fox Moving Picture Music* (1913), com obras originais de J. S. Zamecnik para piano, foi a primeira coletânea de sucesso criada para essa finalidade e inclui títulos sugestivos como *Festival march*, *Funeral march*, *Death scene*, *Church music*, *Chinese music*, *Indian music* etc. Outras, como a *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924), compilada por Erno Rapée, possuíam obras do repertório tradicional e clássico distribuídas em cinquenta e duas categorias, que inclui países, etnias, eventos, danças, objetos, entre outras. A *Canção sem palavras, op. 102, n.º 1*, de Mendelssohn, por exemplo, estava associada a impaciência, enquanto o prelúdio *Raindrop*, de Chopin, era sugerido para “cenas de monotonia”.

A preocupação com o caráter das peças que deveriam acompanhar determinados personagens ou situações dramáticas revela a consciência tópica tanto dos compositores quanto dos editores das enciclopédias. Esse uso estereotípico do material musical foi fundamental para o estágio em que o cinema se estruturava enquanto linguagem audiovisual. Apesar do referencial dos compositores do cinema sonoro ter sido a ópera, grande parte do inventário associativo entre música

2 Catálogos com peças originais ou selecionadas do repertório clássico ou tradicional e categorizadas segundo critérios de caráter, etnia, humor etc. para uso como acompanhamento de filmes silenciosos.

e elementos extramusicais já havia sido consolidados durante o cinema silencioso.

Algumas peças da *Sam fox moving picture music* (1913) se organizam em tópicas claramente referenciáveis do repertório clássico-romântico. A *Church music* está estruturada em forma binária. A *parte A* está na tonalidade de Sol Maior, com sintaxe tonal e cadências muito bem definidas. A *parte B* se inicia com uma imitação de carrilhão, com dinâmica forte e quintas paralelas na região aguda para simular o efeito de sinos. A tonalidade da *parte B* se estabelece na dominante, Ré maior. O contraste entre as partes *A* e *B* não se dão apenas na tonalidade, mas também no conteúdo tópico. A textura homofônica caracteriza a tópica coral. A longa tradição que relaciona o estilo coral à música praticada na igreja garante a associação entre a tópica coral e o ambiente religioso que, conseqüentemente, conota religiosidade. No primeiro caso, se sobressai a face indicial da significação, que relaciona a tópica à igreja; no segundo, a face simbólica. Por fim, na seção carrilhão, a relação signo-objeto se dá principalmente pelo iconismo por meio da similaridade entre a estrutura musical tocada no piano e o carrilhão real, que também indica, por sua vez, o ambiente religioso.

CHURCH MUSIC

J. S. ZAMENIK.



Figura 1: Church Music, da Sam fox moving picture music (1913): parte A com tópica coral.



Figura 2: Church Music, da Sam fox moving picture music (1913): parte B, seção carrilhão.

Grande parte das peças originais que compunham as enciclopédias para acompanhamento de filmes silenciosos reflete influências de obras referenciais do repertório clássico e tradicional. Como observa Balbirnie (2012), a *Marcha fúnebre* que integra a *Sam fox moving picture music*, por exemplo, revela muitas semelhanças com a famosa *Marcha Fúnebre* da *Sonata Op. 35*, de Chopin. Nos excertos a seguir podemos observar a similaridade motivica entre ambas as peças, sobretudo no predomínio de figuras pontuadas e acompanhamento marcado com semínimas.

FUNERAL MARCH

J. S. ZAMECNIK.

Andante.

Figura 3: *Marcha fúnebre* da *Sam fox moving picture music* (1913), de Zamecnik.

Funeral March

(from Sonata Op. 35)

F. Chopin (1810 - 1849)

Lento

Piano

pp always legato

Figura 4: *Marcha fúnebre* da *Sonata Op. 35*, de Chopin.

As semelhanças entre peças originais compostas para as enciclopédias e peças do repertório tradicional e clássico revelam uma atenção especial para o caráter tópico do acompanhamento musical. Esse tipo de reiteração de materiais musicais similares contribuiu para a estereotipização da música de cinema ainda no período do cinema silencioso. As coletâneas foram o primeiro passo para sistematizar a trilha musical cinematográfica e, por conseguinte, seu uso ajudou a consolidar um inventário de associações entre músicas e elementos extramusicais

no contexto da sétima arte, ainda incipiente. O desenvolvimento da poética musical no cinema durante os anos 1930 passa pelo referencial operístico e pelo repertório de convenções que já havia se estabelecido tanto na música para formas dramáticas como nas práticas de acompanhamento utilizadas durante o cinema silencioso. Com o aumento da demanda por composições originais, novas tópicas passaram a ser criadas e disseminadas pelo cinema, formando parte do imaginário sonoro e influenciando, inclusive, a música de concerto.

As tópicas musicais criadas ou disseminadas por meio do cinema tendem a se dividir em dois grupos: as que permanecem relativamente estáveis ao longo do tempo e aquelas que tendem a se atualizar conforme as mudanças sociais, culturais e políticas da sociedade. Neste segundo grupo se inserem as tópicas de alteridade, a saber, aquelas utilizadas como forma de representação musical de etnias ou grupos sociais específicos. As mudanças ocorrem como modo de acomodar novas formas de representação desses elementos no imaginário cinematográfico. Um exemplo que revela essa mudança de paradigmas no âmbito do cinema é a forma utilizada por compositores para representar os nativos norte-americanos. A visão do nativo propagada pelo cinema sofreu mudanças significativas ao longo do século XX, passando de representações pejorativas, sobretudo até meados dos anos 1950, a romantizadas, influenciadas pela ideologia que floresceu na segunda metade do século XX. Identificamos duas tópicas bem definidas, que coincidem, respectivamente, com as diferentes imagens do nativo norte-americano propagadas pelo cinema, a saber, *nativo americano selvagem* e *nativo americano nobre*. Outras experiências incluíram a utilização da autêntica música indígena na trilha musical do cinema.

A tópica nativo americano selvagem

Os estereótipos difundidos pelo cinema perpassam toda a indústria midiática e se consolidam no imaginário cultural. As tópicas cumprem papel fundamental nas narrativas audiovisuais, uma vez que representam ideias, afetos, contextos, lugares, grupos étnicos etc. por meio de sua vocação à indicialidade e ao simbólico. Contudo, as formas de representação musical de elementos extramusicais raramente são neutras. Na maioria das vezes, elas carregam, através de códigos musicais estabelecidos por meio de uma longa tradição, conotações

valorativas que tendem a adjetivar os elementos que a elas se associam. É comum encontrarmos na ficção científica B dos anos 1950, por exemplo, a associação entre o som característico do instrumento teremim e extraterrestres representados como monstruosos³ e perigosos. Da mesma forma, uma escala pentatônica pode sugerir facilmente — a um espectador habituado aos códigos cinematográficos — sonhos, lembranças ou fantasia. Por conseguinte, toques de tambor em tempos iguais acompanhados por gestos de instrumentos de metais em quartas e quintas paralelas em padrões não tonais se associaram a índios, quase sempre retratados como selvagens no cinema clássico.

Pisani (2005, p. 292) e Gorbman (2000) têm demonstrado que a música associada aos índios no cinema na primeira metade do século XX se apropriou de convenções de representação do não europeu já presentes na música operística desde meados do século XVIII. Tais convenções, quando somadas a determinados materiais musicais que se relacionam indicialmente aos nativos, cristalizou, na primeira metade do século XX, uma tópica que denominamos *nativo americano selvagem*. Esta tópica, cujas origens remontam formas dramáticas populares, mas que foi estabelecida e disseminada pela música de cinema, muito além de se restringir a uma função indicativa de etnia e região, também se vale de códigos de alteridade que associam os nativos norte-americanos ao “Outro” e, por conseguinte, ao forasteiro — um intruso em seu próprio território. Como Kalinak (2005, p. 156) destaca,

Na América, o outro é não branco e construído por meio de diferença racial em relação à norma percebida. Assim, os Nativos Americanos, os Afro-americanos, Latinos e Ásio-americanos têm funcionado como pontos de diferença em relação ao qual a cultura americana define o seu eu essencial.

A distinção entre a norma estabelecida como ideal de identificação com os norte-americanos e os “Outros” era fundamental para o sistema maniqueísta do cinema clássico. Por conseguinte, a música, por meio de seu conteúdo tópico, exercia papel importante neste processo. James Buhler (2013, p. 210) observa que os quatro

3 Exemplos podem ser encontrados nos filmes *O monstro do Ártico* (*The thing from another world*, 1951) e *A ameaça que veio do espaço* (*It came from outer space*, 1953).

“outros” em relação aos brancos norte-americanos identificados por Kalinak já tinham suas tópicas musicais estabelecidas nas coletâneas de música para acompanhamento durante o cinema silencioso dos anos 1910. Gorbman cita algumas convenções utilizadas para representar os nativos como selvagens durante o cinema da primeira metade do século XX:

Acompanhando um índio selvagem na tela, usualmente ouvimos um tom-tom, figura rítmica de percussão em tempos iguais, o primeiro de cada quatro tempos sendo acentuado. Esta figura percussiva geralmente é ouvida tanto tocada por percussão real quanto por uma nota de baixo repetida ou por um par de notas em quintas perfeitas, tocadas na região grave das cordas. Adicionalmente, uma melodia modal pode se contrapor ao ritmo do tom-tom, algumas vezes monofonicamente, outras vezes em quartas paralelas, frequentemente com uma terça menor descendente (ex. F - D) concluindo a frase melódica (GORBMAN, 2000, p. 235).

A Indian music, da Sam fox moving picture music, apresenta alguns elementos que se tornarão distintivos da tópica nativo americano selvagem, como veremos a seguir.

INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.



Figura 5: Indian Music, da Sam fox moving picture music (1913), de Zamecnik.

Dentre algumas características que podem ser observadas na *Indian Music*, composta por Zamecnik para o primeiro volume da *Sam fox moving picture music*, estão a simplicidade do material motivico, o fraco sentido tonal e, fundamentalmente, o acompanhamento em quintas justas na região grave do piano. Esse acompanhamento é uma referência icônica ao autêntico tambor indígena, normalmente referido como o *motivo do tom-tom*, e será um traço distintivo da tópica *nativo americano selvagem* no cinema. O *motivo do tom-tom* também está presente na *Indian music* e na *Indian love song* do volume 2 da *Sam fox moving picture music*. Na enciclopédia *Motion Picture Moods*, de Erno Rapée, o *motivo do tom-tom* está presente em três peças: *Indian agitato*, *Indian war-dance* e *Sun-dance*.

Indian Music

5

J. S. ZAMECNIK



Figura 6: Indian music, do volume 2 da Sam fox moving picture music.

INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.

Fruto da xenofobia predominante em parte da sociedade norte-americana do início do século XX, a representação musical do nativo foi construída com base no estereótipo do índio selvagem, primitivo e perverso, que se confrontava com os colonos brancos no oeste norte-americano e atuava como um obstáculo ao progresso. A tópica *nativo americano selvagem* partiu de elementos já presentes no imaginário do espectador de filmes silenciosos e foi consolidada ao longo dos anos seguintes no cinema sonoro. O compositor Dimitri Tiomkin observa que grande parte dos estereótipos musicais utilizados por compositores de cinema para representar etnias, locais e nacionalidades são arbitrários. Ademais, o compositor afirma que as audiências são condicionadas a associarem determinados estilos musicais com situações e pessoas.

Eu tenho usado a "música de índio" que todos conhecem não porque eu não sou engenhoso o suficiente para criar outro tipo de música, mas porque é um código telegráfico que as audiências reconhecer. Se, enquanto os colonos brancos estão descansando ou se divertindo, a música de fundo, de repente, assume a forma de batidas de tímpano, o efeito sobre o público é eletrizante. Todos sabem que os peles-vermelhas estão em pé de guerra, mesmo antes das câmeras mostrarem os sinais de fumaça no topo de uma colina distante. Se eu introduzir uma genuína, absolutamente autêntica música tribal indígena, isso provavelmente não teria qualquer efeito em tudo (TIOMKIN, 1951, p. 22).

O tema dos índios Apache no filme *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), o primeiro *western* sonoro de John Ford, apresenta o *motivo do tom-tom* executado nas cordas graves da orquestra. Gestos descendentes em intervalo de quarta justa paralela, executados nos metais em dinâmica forte, e a falta de sentido tonal indicam o estereótipo de alteridade apontado por Pisani (2005), Gorbman (2000) e Kalinak (2005, 2012). Além de associar os nativos aos "Outros", o tratamento diferenciado dado ao tema dos índios Apache em relação ao restante da trilha musical do filme os coloca como forasteiros em seu próprio território.



Figura 7: Motivo dos índios Apache apresentado nos créditos iniciais de *No tempo das diligências* (1939).

Como já apontado, as tópicas são símbolos musicais que carregam significados agregados por associações. Algumas tópicas possuem um lastro de indicialidade por meio de relações metonímicas com os elementos que elas representam, como é o caso do tambor indígena mimetizado por instrumentos de orquestra. Também é comum seu caráter sinedóquico, isto é, a capacidade de generalizar a variedade a partir de um elemento em comum. A tópica nativo americano selvagem, em específico, não tende a distinguir diferentes tribos de índios e atua como um elemento unificador, mas, ao se valer de códigos de alteridade que denotam ameaça e primitivismo, agregam aos nativos conotações negativas. Veremos a seguir como os compositores de cinema acompanharam os desdobramentos nos campos político e social dos EUA e do mundo que forçaram a subversão de estereótipos no cinema e, por conseguinte, favoreceram uma visão mais “humanizada” dos nativos.

A tópica nativo americano nobre e as experiências de inclusão da música indígena autêntica no cinema

Nos anos 1950, como reflexo de movimentos sociais e políticos resultantes de uma nova ideologia que ganhava força no pós Segunda-Guerra houve um processo de subversão de estereótipos que passou, entre outras coisas, pela “humanização” do nativo no

cinema. Este processo envolveu a inclusão de personagens indígenas retratados como honrados e virtuosos — de certa forma, como resultado de uma interpretação com alguma influência rousseauiana e com fins ideológicos, em certa medida os nativos passaram a representar os guardiões da nobreza, pureza e dignidade do autêntico povo norte-americano. Em *Flechas de fogo* (*Broken arrow*, 1950), os índios são retratados como amigáveis e dignos. Também há um casamento entre um homem branco e uma índia, algo bastante inusitado para a época. Em *Rastros de ódio* (*The searchers*, 1956), o personagem principal, Ethan (John Wayne), tem como maior inimigo Scar (Henry Brandon), o chefe dos índios Comanche, cuja personalidade e história de vida são muito próximas às suas. No filme também existem diversos índios amigáveis e pacíficos. Em *Um homem chamado Cavalo* (*A man called Horse*, 1970), um homem branco é raptado e passa a conviver com a tribo dos Sioux. Aos poucos, Cavalo (nome pelo qual era conhecido na tribo) se torna amigo dos índios, enfrenta provas, passa por rituais e começa a compartilhar da cultura dos Sioux até, finalmente, ser reconhecido pelos índios e poder se casar com uma personagem indígena.

Os novos estereótipos disseminados pelo cinema corroboram com uma imagem muitas vezes romantizada dos nativos. Ainda que houvessem tentativas de retratar os índios da forma mais honesta e verossímil possível, as representações dificilmente escaparam da dicotomia bom/mau, uma vez que quase sempre resultaram de produções de brancos sobre índios e com um implícito viés ideológico. A forma de representação do índio pela música se alterou gradativamente à medida que uma visão mais humanizada, com vistas à desalienação do “Outro”, tomou conta da indústria cinematográfica como reflexo das mudanças na sociedade. Com a “humanização” do nativo, a tópica *nativo americano selvagem* se tornou menos recorrente. Por conseguinte, formas alternativas de representá-lo musicalmente foram propostas pelas novas gerações de compositores. Dentre elas estão experiências de inclusão da autêntica música indígena e a criação de uma nova tópica, que chamaremos *nativo americano nobre* — baseada em códigos de familiaridade, como o estilo pastoral, o lirismo, o uso de instrumentos de madeiras ou cordas e maior consonância e sentido tonal ou modal. O uso do *motivo do tom-tom* não foi totalmente abandonado, sendo relegado à música

diegética⁴ em cenas de cerimoniais indígenas ou como *leitmotiv* de índios vilões quando se mostravam pertinentes à narrativa.

Como exemplo da inclusão da autêntica música dos nativos, podemos citar a trilha musical de *Crepúsculo de uma raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964), em que Alex North recorreu a cantos e ritmos Cheyenne. Leonard Rosenman, por sua vez, colecionou canções Sioux por meio de um trabalho de pesquisa de campo para compor a música de *Um homem chamado Cavalo* (*A man called Horse*, 1970). Rosenman também se valeu de instrumentos típicos dos índios e recorreu ao *motivo do tom-tom* nas cenas que havia música diegética. O tratamento experimental dado pelo compor integra as práticas musicais dos índios ao universo sonoro do filme e, ao contrário de distanciá-los do espectador, o convida a conhecer a cultura Sioux, complexa e única em suas especificidades. Na cena do sepultamento dos índios, por exemplo, após o massacre final, ao invés de recorrer a uma típica orquestração com cordas e madeiras em tonalidade menor, Rosenman utiliza o canto do xamã para representar a tristeza dos índios.

Dança com Lobos (1990) exemplifica as várias formas de representação musical dos nativos no cinema. No filme, há duas tribos indígenas rivais. Os Sioux, retratados como amigáveis, dignos e sábios, e os índios Pawnee, retratados como impiedosos e aliados dos homens brancos. Em alguns momentos, são utilizados cantos indígenas autênticos, principalmente em cenas de rituais e cerimônias. Para o *leitmotiv* dos Sioux, John Barry se valeu da tópica *nativo americano nobre* por meio de uma trilha orquestral lenta, bastante consonante, lírica e pastoral, com melodia nas cordas em dinâmica *piano*. Para os Pawnee, inimigos históricos dos Sioux, Barry recorreu a estereótipos de alteridade e vilania, comuns à tópica *nativo americano selvagem*, evocada por meio de dissonâncias, atonalidade e timbres inusuais, além do *motivo do tom-tom*

4 Em uma obra audiovisual, a diegesis corresponde à “narrativa implicada no mundo espaço-temporal das ações e personagens” (GORBMAN, 1987, p. 21). Claudia Gorbman classifica a música no contexto cinematográfico em três níveis de narração, a saber:

Música diegética: provém de uma fonte sonora situada no contexto da narrativa – como um rádio, uma televisão ou uma orquestra tocando em um concerto.

Música extradiegética: provém de fora do contexto da narrativa – como a música orquestral tocada “ao fundo” para agregar maior dramaticidade à cena de uma tempestade em alto-mar, por exemplo.

Música metadiegética: é a música que representa o que se passa nos pensamentos, na memória, ou evoca as emoções ligadas a uma lembrança antiga de algum personagem (GORBMAN, 1987 apud OLIVEIRA, 2012, p. 75).

reproduzido pelas cordas. Destarte, o tratamento dado ao tema dos Sioux, muito semelhante ao *leitmotiv* do herói do filme, à música das cenas de paisagens e da vida animal da região onde eles habitam, os integra totalmente a seu habitat natural e ao universo do espectador, uma vez que se vale de códigos de familiaridade e de representação do espectador médio. Conforme Gorbman observa (2000, p. 248), o fato de que os Sioux são representados musicalmente no mesmo caminho que Dunbar, o personagem principal, e a “acessibilidade desta linguagem musical é uma chave para a compreensão de que os Sioux são como ‘nós’”.

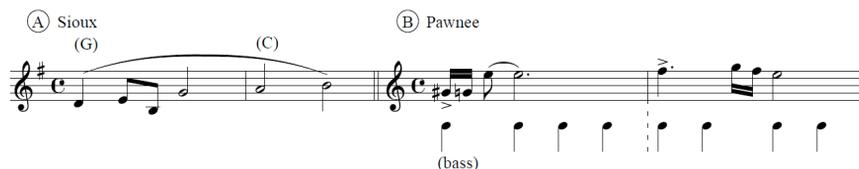


Figura 8: Redução comparativa dos leitmotifs dos índios Sioux e dos Pawnee no filme *Dança com Lobos* (1990), segundo Gorbman (2000, p. 249).

Conclusão

Como tentamos demonstrar neste artigo, o cinema criou seu próprio inventário de tópicos que, de algum modo, refletem as ideologias e o espírito de uma época. A música utilizada para representar os nativos durante o cinema clássico norte-americano se baseou em estereótipos de alteridade que associaram o indígena ao “Outro”, ao selvagem e ao inimigo. À medida que uma nova ideologia ganhou espaço na segunda metade do século XX e forçou a sociedade em direção a uma ampliação da consciência humanística com vistas à diluição da supremacia de gênero e à tolerância étnica, o cinema refletiu tais mudanças por meio da subversão de estereótipos. A música, por sua vez, acompanhou este processo oferecendo formas alternativas de representação do nativo baseadas na música indígena autêntica ou em códigos de familiaridade comuns ao espectador médio da indústria cinematográfica.

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

_____. *Music as Discourse*. New York: Oxford University Press, 2009.

BALBIRNIE, Marc. *The Sound of Silents: An Exploration of the Origins of the Film Score*. 2012. Em <https://marcbalbirnie.com/tag/sam-fox-moving-picture-music/>. Acesso em 10/05/2018.

Buhler, James. "Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound". In NEUMEYER, David (ed). *Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2013. p. 208-219

GORBMAN, Claudia. "Scoring the Indian: Music in the Liberal Western". In BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture". *Muzikološki zbornik / Musicological Annual* 41, pp. 5-30. Ljubljana: Department of Musicology, 2005.

_____. "The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works". In: MIRKA, Danuta (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

KALINAK, Kathryn. "How the West Was Sung". In: WALKER, Janet. *Westerns: Films through History*. New York : Routledge, 2005.

_____. *Music and the Western: Notes From the Frontier*. New York: Routledge, 2012.

MIRKA, Danuta (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

OLIVEIRA, Juliano. *O Desenvolvimento da Poética Eletroacústica na Trilha Sonora de Filmes de Ficção Científica Norte-Americanos*. 2012. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 2012.

_____. *A Significação na Música de Cinema*. 2017. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo.

_____. *A Significação na Música de Cinema*. São Paulo: Paco Editorial, 2018.

PISANI, Michael V. *Imagining Native America in Music*. New Haven: Yale University. Press, 2005.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1985.

ZAMECNIK, J. S. *Sam Fox Moving Picture Music*. Vol. I. Cleveland: Sam Fox Publishing Co., 1913.

Filmografia

A Ameaça que Veio do Espaço (It Came from Outer Space). Direção de Jack Arnold. EUA: Universal Pictures, 1953. (81 min.), son, preto e branco.

Crepúsculo de Uma Raça (Cheyenne Autumn). Direção de John Ford. EUA: Warner Bros. Pictures, 1964. (154 min.), son, color.

Dança com Lobos (Dances with Wolves). Direção de Kevin Costner. EUA: Orion Pictures, 1990. (180 min.), son, color.

Flechas de Fogo (Broken Arrow). Direção de Delmer Daves. EUA: 20th Century Fox, 1950. (93 min.), son., color.

O Monstro do Ártico (The Thing from Another World). Direção de Christian Nyby; Howard Hawks (não creditado). EUA: RKO Radio Pictures, 1951. (87 min.), son, preto e branco.

Rastros de Ódio (The Searchers). Direção de John Ford. EUA: Warner Bros. Pictures, 1956. (119 min.), son, color.

Um Homem Chamado Cavalo (A Man Called Horse). Direção de Elliot Silverstein. EUA: National General Pictures, 1970. (114 min.), son, color.

Sobre os autores

Juliano de Oliveira é graduado (2009) em Licenciatura em Música pela ECA/USP, campus Ribeirão Preto, mestre (2012) em Musicologia e Doutor (2017) em Teoria e Análise pela ECA/USP, campus São Paulo. É autor do livro “A Significação na Música de Cinema”, lançado em 2019 pela Paco Editorial. É integrante do Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) desde 2011. Tem experiência na área de artes, com ênfase em música, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria e análise, significação na música de cinema, composição de trilha musical para vídeo e teatro, música eletroacústica e tecnologia musical. Produziu, entre fevereiro de 2011 e agosto de 2013, juntamente com o prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, o programa “Clássicos em Pauta”, veiculado quatro vezes por semana, terça e quinta às 10h40 e 15h20, na Rádio USP de Ribeirão Preto. Desde 2015 atua como pianista e professor de teoria junto ao coral da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto.

Rodolfo Coelho de Souza é Professor Titular do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vinculado à Faculdade de Filosofia Ciência de Letras de Ribeirão Preto. Atua como orientador de doutorado na Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. De 2000 a 2005 foi Professor do Departamento de Artes da UFPR. Gradou-se em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez Mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e Doutorado em Composição Musical na University of Texas at Austin (2000). Em 2009 realizou pesquisas de pós-doutorado na University of Texas at Austin com E. Antokoletz e R. Pinkston. Em 2006 tornou-se Professor Livre Docente. Em 2018 tornou-se Professor Titular. Atua nas áreas de Composição Musical, Tecnologia da Música e Musicologia Analítica. Foi coordenador do Lacomus – Laboratório de Computação

Musical da UFPR (2001-2004) e atualmente é coordenador do LATEAM – Laboratório de Teoria e Análise Musical do DM-FFCLRP-USP. Foi editor do periódico *Musica Theorica* da TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical e atualmente é presidente da TeMA para o biênio 2019-20. Entre suas composições musicais destacam-se: *O Livro dos Sons* (2010) para orquestra e sons eletrônicos, *Concerto para Computador e Orquestra* (2000) e *Tristes Trópicos* (1991). É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 do CNPq.

Recebido em 16/10/2018

Aprovado em 04/02/2019